



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

Die anderen Helden der Körper-Arbeit. Die Szenografie des politischen Körpers im Stillstand als Destabilisierungsstrategie

Krasznahorkai, Kata

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-107565>
Conference or Workshop Item

Originally published at:

Krasznahorkai, Kata (2014). Die anderen Helden der Körper-Arbeit. Die Szenografie des politischen Körpers im Stillstand als Destabilisierungsstrategie. In: Szenographien der De/Subjektivation Treffen des DFG Nachwuchsnetzwerkes „Szenographien des Subjekts“, Collegium Hungaricum Berlin, 10 April 2014 - 11 April 2014, s.n..

Die anderen Helden der Körper-Arbeit. Die Szenografie des politischen Körpers im Stillstand als Destabilisierungsstrategie

Vortrag auf dem Netzwerktreffen des Forschungsnetzwerks „Szenografien des Subjekts“

10-11. 04. 2014

Collegium Hungaricum Berlin

Performancekunst in Osteuropa in den 1960er und 1970er Jahren rückt im Sinne einer assymetrischen Kunstgeschichte anlässlich der Aufarbeitung der Ära des Kalten Krieges zunehmend in Fokus. Zahlreiche exzellente Forschungsergebnisse ebnen den Weg eingebettet in zeitgeschichtlichen Kontexten um wegzukommen von einer "westlich" geprägten, neutral angenommenen Norm, an dem die Kunst Osteuropas zu messen sei. Trotz der immer intensiveren Tiefenbohrung in die Sedimente der gegenseitigen Wahrnehmung in der Systemkonkurrenz nach dem Zweiten Weltkrieg orientieren sich die Bezugsgeflechte immer noch überwiegend an der westlichen Diskursgeschichte.

Insbesondere dann, wenn es um die Aspekte der Desubjektivierung, Autoaggression und der Gewaltanwendung geht, ist der Diskurs bildlich gesprochen in Blut und Schweiß getränkt. Hauptbezugspunkte der Narrative bildet der Grad der Annäherung an die Wiener AktionistInnen oder der Body Art wie es sich im westlichen Europa und den USA manifestiert haben. So kamen die Aktionen von Tibor Hajas, Petr Stembera oder Ion Grigorescu aus dieser Perspektive im Kanon an.

Worüber ich im folgendem skizzenhaft sprechen möchte, sind eher Fragen als Antworten. Es geht um einen anderen Aspekt, ein anderes Koordinatensystem, das zeitgleich und mit gleicher Intensität gegriffen hat, wie die Orientierung an den Westen – es geht nicht um Wertung sondern um eine Bestandsaufnahme im Sinne eines Forensikers. Es geht um einen Sonderweg der osteuropäischen Performancekunst, die sich in komplizierten gegenseitigen Vereinnahmungs- Nachahmungs und Selbstgenerierungsmechanismen zwischen beiden Seiten des Eisernen Vorhangs abspielte. Worauf es hier ankommt ist, Bezugspunkte zu erkennen und zu benennen um die Potentiale und Möglichkeiten dieses erweiterten Diskurses aufzuzeigen, die bis heute aktuell, relevant, in mehrfacher Hinsicht existentiell sind und frisches Blut in die Narrative bringen. Es wird jetzt der Versuch unternommen, anhand der Begriffe des Körpers und der Arbeit in gewisser Hinsicht Eigenblutdoping zu betreiben, mit offenem Ergebnis.

(Abb.)

Ein Mann sitzt alleine in einer Ecke auf einem Stuhl. Seine Hände fallen zwischen den leicht geöffneten Beinen, seine Haltung ist in sich gesunken und hat einen Eimer über dem Kopf. Auf seinem Hals hängt ein Tafel, worauf mit zitteriger, roter Schrift steht: „Exklusions-Übung. Autotherapeutische Übung zur Vorbeugung einer Bestrafung“. Hinter ihm sind ca. Zwanzig Fragen mit Schreibmaschinenschrift an der Wand zu lesen, mit der Aufforderung diese Fragen an die Person mit dem Eimer zu stellen. Die Fragen können alle mit JA oder NEIN beantwortet werden. Aber auch die Möglichkeit alle Fragen, die man selbst stellen möchte, war gegeben. Die Fragen waren philosophischer und moralischer Natur und der Befragungs- bzw. Verwirrungstechnik der polizeilichen Anhörungen angelehnt, die der ungarische Künstler, Tamás St. Auby selbst oft am eigenem Leib erfahren musste. Also, man kam in eine ehemalige katholische Kapelle, die zwischen 1970-1973 in den Sommermonaten als Zentrum der Neoavantgarde in Ungarn galt, fragte diese Person, der schon unter einer Strafe litt, bevor er noch verurteilt wurde, als Teil einer Selbst-Therapie und erhielt eine Antwort. Eine Woche lang, jeweils einen ganzen Arbeitstag, also acht Stunden am Tag. Das war Inaktivität als Aktionismus. Körper-Arbeit im Stillstand.

Diese Inszenierung, die Folterszenarien oder einen Tribunal evoziert ist laut dem Künstler ein direktes Zitat der maoistischen Selbstkritik- und Reue-Szenarien während der Kulturrevolution.

(Abb.)

Dieses Szenario der öffentlichen Demütigung und Reue wurde in dieser Weise erstmals unter Stalin Ende der 1920er Jahre und später während der Kulturrevolution in China massenweise angewendet; vereinzelt ist sie bis heute Praxis. Selbstkritik als institutionalisierte Selbst-Thematisierung unter Folter und Zwang führten in Millionen von Fällen zur Auslöschung des Subjekts. Unvergleichbar, in weit abgeschwächter Form und ohne der verheerenden Konsequenzen für das Subjekt kann hier trotzdem angemerkt werden, dass das Schuldeingeständnis vor der Öffentlichkeit auch in den USA eine bis heute gültige politische und mediengeschichtliche Praxis ist. (Abb.)

Das Verhältnis des Künstlers zu der Gesellschaft steht bei St. Auby im Mittelpunkt, nur geht es um eine gesellschaftliche Struktur die in sich schon destabilisiert ist:

„In dieser Akt war für mich das wichtigste, das Verhältnis mit dem Staat und der Kirche als Machtorganisationen zu definieren. Meine Bestrafung, was ich mir selbst auferlegt habe, war – also

die Vorbeugungsausgabe-Autotherapie – dass ich wusste, dass mich seitens des Staates, bzw. der Kirche irgendeine Bestrafung für diese Aktion erwarten wird. Deswegen habe ich diese Bestrafungsform schon im Vorfeld vollzogen, um diese schwierige Aufgabe von den Schultern der Behörden zu nehmen.“ sagte St. Auby über seine Aktion, mit unverwechselbarer Ironie, die auch Teil der Arbeit ist.

(Abb.)

Tatsächlich hatte er im selben Jahr 1972 Anlass für seine Bestrafung schon geliefert; in seiner Aktion „Sitze – Sei Verboten“ hat er die Fesselung und Knebelung von Bobby Seale, einer der Protagonisten der Black Panther Bewegung vor Gericht 1968 nachgestellt - bei der Einweihung des neuen Hotel Intercontinentals in Budapest mit ausländischen Journalisten. St. Auby saß zwanzig Minuten lang vor dem Hotel, mit einem Ledergürtel an den Stuhl gefesselt – in Anlehnung an den Vollzug der Todesstrafe – sein Mund zugeklebt. Die Polizei löste die Aktion innerhalb kürzester Zeit auf. Seit dieser Aktion ist St. Aubys Motto bis heute: Kunst ist alles, was verboten ist. Sei Verboten! Die selbstaufgelegte Therapie scheint auch ein Jahr nach seiner Aktion in der Kapelle immer noch keine Wirkung zu zeigen:

(Abb.)

1973 installiert er in derselben Kapelle, die in diesem Sommer polizeilich geschlossen wurde, einen Raum, mit einem Kordon abgetrennt, auf der Wand ein Zettel mit Handschrift: „Sei verboten !“ - die man aber nur lesen konnte, wenn man die Absperrung ignorierte und sehr nahe an die Wand ging. St. Auby steht an die Wand gelehnt, mit langen Haaren passiv und inaktiv.

Trotz der scheinbaren Passivität wird durch die Inszenierung, in diesem Falle der Folter- und Tribunalszenen der Kulturrevolution oder Bobby Seals Gerichtsverfahren evozierend, die Doppelbödigkeit der osteuropäischen Performancekunst greifbar. Der Körpereinsatz, die Arbeit besteht in diesem Fall aus Passivität, Resignation und Inaktivität und steht exemplarisch für eine Reihe von Künstlern in Osteuropa, die ihren Körper als Objekt und Subjekt zugleich gezielt inaktivieren und somit ihre Umgebung destabilisieren. Denn sie greifen in diesem Stillstand mit ihrer demonstrativen Inaktivität das unantastbare Paradigma sowohl des sozialistischen als auch des kapitalistischen Systems an: das Paradigma der Arbeit.

Die Diskrepanz zwischen der Wertung der Arbeit der Künstler, die als solches nicht wahrgenommen wird, die Beurteilung der Künstler als nichts-nutze, faule, herumlungende, depressive, wahnsinnige, überflüssige Elemente mit fraglicher Daseinsberechtigung in der Gesellschaft und die angenommene Gefahr, die von ihnen ausgeht, ist prekär. Die unheimliche, schwer definierbare, aber umso gefährlichere Destabilisierung der Gesellschaft wird dieser Inaktivität des passiven Körpers zugeschrieben. Alleine auf St. Aubry wurden über Jahre Dutzende Spione angesetzt, viele von ihnen bezahlt und in Vollzeit tätig obwohl er laut vielen Geheimdienstunterlagen nur den ganzen Tag faulenz und nichts tut.

(Abb.)

St. Aubry thematisiert das Problem der Arbeit und des Körpers in seinem Film „Kentaur“, den er 1973-75 gedreht hat. Der Film besteht aus einer Bildspur und einer Tonspur. Es gibt zwölf Szenen von Bildern, die in Fabriken mit Arbeitern und auf öffentlichen Plätzen aufgenommen wurden. Freunde lasen vorgefertigte Dialoge, die über die Bildsequenz geblendet wurde. In diesen Dialogen wird ein differenziertes Stimmungsbild gegeben über die emotionale und politische Ansichten der anonymisierten Arbeiter, die reflektiert und selbstbewusst über ihre Situation in der Gesellschaft reden. Die repetitive Arbeit und ihre Körper, die den Rhythmus der Maschinen aufnehmen, ist auf der einen Seite, die von ihren Körpern getrennte Selbst-Wahrnehmung im Dialog mit den Anderen, die nur hörbar ist, eine andere. Die sichtbare Seite der Arbeit im Film ist der animalische Teil des Kentaurs, sein tierischer Körper; der hörbare Teil, unsichtbar, repräsentiert die humane Seite des Mischwesens, seinen menschlichen Kopf. Die Helden der Arbeit sind als mythische Hybridwesen zwischen Tier und Mensch, mit den Körpern von Pferden aber mit menschlichem Kopf und Verstand, die mit Ironie, kritisch und reflexiv ihre eigene Situation beschreiben, dargestellt. St. Aubry präsentiert Arbeiter, die ihre animalische, maschinelle Seite überwinden können und sich als versierte Intellektuelle über moralische, philosophische Fragen differenziert artikulieren.

Auf der einen Seite ist also die sichtbare Arbeit in einer Gesellschaft mit scheinbarer Vollbeschäftigung und andererseits eine unsichtbare Arbeit, in der paradoxerweise hauptsächlich Künstler, Intellektuelle und Spione beteiligt und miteinander gezwungenermaßen verbunden waren. Diese Dichotomie manifestiert sich am Körper: einerseits der Künstlerkörper, schmal, fast abgemagert, fragil und inaktiv, auf der anderen Seite das omnipräsente Prototyp und wirkungsmächtiges Symbol der revolutionären Arbeiters der Arbeiterklasse, vor Muskelkraft

strotzend und immer in Bewegung, das am prägnantesten in dem Roten Mann mit dem Hammer ikonisiert wurde.

(Abb.)

Der rote Mann mit dem Hammer, ein Plakat von Mihály Bíró aus dem Jahre 1911 wurde zur Ikone der Arbeitskraft der Revolutionäre. Die Migrationsgeschichte des Bildes ist lang: erst als Plakat der ungarischen Zeitschrift Nepszava 1911, dann als Logo dieser Zeitung, als Logo der Sozialdemokratischen Partei zwischen den Weltkriegen, 1919 zur Zeit der Räterepublik in ganz Ungarn als Plakat des 1. Mai zu sehen, später, in den 1930er Jahren auf Flugblättern verbreitet, ist es auch im internationalem Kontext eindeutig zuzuordnen; so kommt es auf die Titelseite einer chinesischen Streikbrochure in den 1920ern, 1965 auf dem Titelblatt einer marxistischen Autors in London, 1970 auf italienischen Plakaten der Anarchisten – einer der erfolgreichsten Branding-Strategien des Arbeiters könnte man heute sagen. 2010 widmet das Museum für Angewandte Kunst eine thematische Ausstellung Bíró und seinem Motiv, und einige Exemplare sind in der Sammlung der MOMA zu finden. 2011 wurde das Motiv erneut auf der ersten Seite der ungarischen linken Zeitschrift Nepszava als Protest gegen die Mediengesetze der Fidesz-Regierung eingesetzt, eine Aktion, bei der die Titelseiten mehrerer Zeitungen in Ungarn aus Protest leer geblieben sind.

Die gewaltigen Muskelpakete stehen seit der Jahrhundertwende für die Arbeitskraft in Großbetrieben, der Hammer gilt seit der Pariser Kommune als Attribut des Arbeiters und in der Kombination als den revolutionären Arbeiters. Die rote Farbe stammt von den blutgetränkten Fahnen der Bauernaufstände des 16-17.Jahrhunderts sowie den ebenfalls blutgetränkten Revolutionsbewegung 1848.

(Abb.)

Für die Figur stand der auch unter Sportlern herausragend gut gebaute Tibor Fischer Modell, der 1911 Weltmeister im Schwergewicht wurde und 1912 Europameister in der selben Kategorie. Das Motiv hat das persönliche Schicksal des Sportlers in bizarrer Weise beeinflusst; als die Pfeilkreuzer in Budapest nach ihm suchten war er schon seit längerem in Buchenwald inhaftiert. Er sagt: „Im Lager haben mich zahlreiche ausländische Genossen von dem Plakat erkannt, ich habe mich nicht alleine gefühlt.“ Mihály Bíró ist selbst von seinem Motiv verfolgt. Nach Ende der Räterepublik ist er zur Emigration gezwungen, er hält sich 1928 in Wien auf, später ist er Filmplakatmaler bei der UFA in

Berlin, überlebt den Weltkrieg letztendlich verarmt, vergessen auf 33 kg abgemagert in einem Krankenhaus in Paris. Der Boxer Fischer überlebt Buchenwald und ist nach dem Krieg auf der Suche nach Bíró und organisiert den Weg nach Budapest für Bíró als einen Siegeszug, mit allen staatlichen Ehren von französischer und ungarischer Seite, aber Bíró erliegt den Folgen langjähriger Krankheit 1948.

(Abb.)

Der nackte Mann mit dem Hammer steht als erster Stelle als Symbol des revolutionären Arbeiters in der Einleitung der mächtigsten Kulturfunktionärin und Kunsthistorikerin in Ungarn in den 1950er und 1960er Jahren, Nora Aradi in ihrem Buch über die Symbole der sozialistischen Bildenden Kunst. Bildbeispiele sind fast ausschließlich aus den 1910er bis 40er Jahre für die Stichworte Arbeit/Arbeiterbewegung/Masse zu finden, nur sporadisch sind Beispiele aus den 1960ern zu entdecken. Dies hat den Grund, weil es in Ungarn in den 1960er Jahren gar nicht mehr klar war, wie eigentlich die offizielle Linie der Bildenden Künste aussehen sollte. Spätestens mit János Kádárs wirtschaftlicher Liberalisierung weg vom „Land der Schwerindustrie“ hin zu einer „konsumorientierteren, Dienstleistungs-Gesellschaft war der sozialistische Realismus sowjetischer Prägung endgültig passé.

Die zuständige Kommission in Ungarn, die für eine Linie der Staatskunst verantwortlich war, hatte de facto keine Ahnung, wie die Staatskunst aussehen sollte, wie es mit abstrakter und gegenständlicher Kunst umgehen könnte und wie die dominierende Stilrichtung aussehen müsste.

Diese Ratlosigkeit, wie die neue, progressive sozialistische Kunst auszusehen hat, resultierte darin, den Wert der Arbeit als feste Größe auch in der Kunst als Kompass zu nehmen; was nach Arbeit aussah oder diese thematisierte, wurde mehr oder weniger auch anerkannt und ausgestellt, was eine große Heterogenität und noch größere qualitative Unterschiede in den offiziellen Ausstellungen hervorbrachte. So in der „Frühlingsausstellung“ 1957, wo zum ersten Mal auch abstrakte zeitgenössische Kunst ausgestellt wurde.

(Abb.)

Vor diesem Hintergrund wird die Komplexität der Situation, was es in dieser Ära des Arbeiter- und Arbeitskultes mit scheinbarer Vollbeschäftigung hieß, sich in eine Kapelle zu setzen und „nichts“ zu tun, verständlich. Keine Muskeln, kein Blut, kein Schweiß, nirgends. Nur Autotherapie und vorbeugende Strafe.

Happenings, Performance-Kunst, Live Theater u.ä. waren für Kunstkritiker, Kulturfunktionäre und der Geheimdienste schwer definierbar und oft auch wiedererkennbar, weshalb es eine potenzierte Paranoia der Behörden diesen Kunst-Richtungen galt. Die Paranoia der Behörden hat als Katalysator die osteuropäische Performance/Happening und Konzept-Kunst weitgehend radikalisiert, in seinen Desubjektivierungsversuchen die Destabilisierung des eigenen Systems erreicht. Die Doppelbödigkeit und poetisierter Body Art der Inaktivität war der Schutzmechanismus eben gegen diese Behörden, deren Spione meistens einfach nichts verstanden haben und gar nicht wussten, was um sie herum passiert und wie sie es beschreiben sollen.

Der Einsatz des inaktiven, arbeitsverweigernden Körpers von St. Auby steht für eine starke Metapher der Rolle des Künstlers in Osteuropa allgemein. Die in der westlichen Body Art praktizierte aggressive, provokative, verstörende und plakative Aktion am Körper war in vielen Fällen gar nicht nötig um den destabilisierenden Effekt zu erreichen. Passivität und Stillstand werden als Stilmittel eingesetzt. Für eine Vielzahl von Performern reichte es rumzustehen auf öffentlichen Plätzen, entweder mit oder ohne Schild, um verdächtig zu werden.

Es geht auch in diesen Fällen sehr wohl um die Auflösung des Subjekts, aber auf einer gänzlich anderer, subtiler, leiser, blutloser Art und Weise, im Stillstand anstatt in einer Orgie, oft ohne Autoaggression, ohne Selbstverletzung ohne plakativen Schmerz und inszenierter, imitierter todesnaher Erfahrungen, die sich vor einem Publikum entfalten und dann nach der Ende des Performance auch tatsächlich enden – die die wesentlichen Charakteristika des Body Art im westlichem Kanon sind. In dieser Art der Performance ist die Auswirkung, die Auflösung des Subjekts von einer viel längerer Dauer, die mit dem Ende einer Performance bei weitem nicht endet.

(Abb.)

Die Gefahr, die von Künstlern ausgeht, die sich ohne sichtbaren Grund inaktiv und im Stillstand auf öffentlichen Plätzen aufhalten und die „blutlose“ Desubjektivation betreiben, ist jedoch kein Spezifikum totalitärer Systeme. Andre Tots Flyer-Aktion während seiner Retrospektive im Kassler Fridericianum 2006, wo er auf dem Friedrichsplatz sein Gesicht hinter einer schwarzen Maske verborgen Flyer verteilt, auf denen Nichts stand, hat in kürzester Zeit polizeiliche Konsequenzen gehabt. Die Menschen waren irritiert und verstört durch seine Flyer, Zero und Joy-Aktionen sei es

in Genf, Bonn, Paris, London, West-Berlin in 1979 oder 2006, New York oder Budapest in den 1990er und 2000er Jahren.

Auch im kapitalistischen, freiem, demokratischen Systemen gilt die Arbeit als fester Basis des gesellschaftlichen Systems, der Subjekt wird zunehmend durch die Arbeit definiert und konsequenterweise löst die Arbeitsverweigerung/Arbeitsentzug das Subjekt auf. Wer inaktiv ist, demonstrativ im öffentlichen Raum „nichts“ tut, destabilisiert, verunsichert und wird politisch – insbesondere nach 9/11 und den -londoner Anschlägen ist es – zugespitzt formuliert - fast lebensgefährlich ziellos rumzustehen.

Der Einsatz des Körpers zur Demonstration der Verweigerung im Stillstand, verharnt in Inaktivität ist ein wesentlicher Charakteristikum der osteuropäischen Performancekunst und Manifestation der blut- und -schweißlosen Desubjektivation. Nicht nur in den 1970er Jahren sondern bis heute gilt diese Haltung der Verweigerung unheimlich und gefährlich – oder zumindest ein Zustand, den die ordnungsstaatliche Gewalt im Blick haben muss.

(Abb.)

Inaktivität als Aktionismus, Körpereinsatz im Stillstand sind immer noch Szenografien des Subjekts, die destabilisierend wirken. So ist St. Auby immer noch, konsequent, kompromisslos und demonstrativ inaktiv und permanent im Streik. Die Zero-Demonstrationen finden nach wie vor statt, der Wert der physischen Arbeit und der Arbeiter ist seit acht Jahren zentrales Regierungsprogramm und der Rote Mann mit dem Hammer immer noch demonstrativ aktiv und in Bewegung!

Vielen Dank!